

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il mito allo specchio: forme e simboli della classicità in Alberto Moravia

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/131100> since

Publisher:

Mesogea

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

CLASSICO/MODERNO

Percorsi di creazione e di formazione

a cura di

Maria Teresa Giaveri

Luigi Marfè

Vincenzo Salerno



MESOGEA

IL MITO ALLO SPECCHIO:
FORME E SIMBOLI DELLA CLASSICITÀ IN ALBERTO MORAVIA

Chiara Lombardi
(Università di Torino)

Sebbene non sia stato ancora al centro di uno studio critico specifico, il mito classico assume un'importanza non trascurabile nell'opera di Alberto Moravia. Talvolta sotteso ad aspetti figurali e simbolici del testo (come, a mio avviso, è negli *Indifferenti*), esso è frequentemente oggetto di riprese esplicite, ad esempio nel romanzo *Il disprezzo*, incentrato sulle riscritture cinematografiche dell'*Odissea*, oppure in *La noia*, nel riferimento al personaggio ovidiano di Danae che proietta nella pittura la soggezione moderna al denaro e al consumo, o in *La donna leopardo*, dove il recupero della storia erodotea di Gige e Candaule è posto al centro della ridefinizione di rapporti di forza che vedono protagoniste due coppie in viaggio nel Gabon.

In generale, le figure della classicità e il mito convergono in quella rappresentazione della società e della storia che Moravia propone attraverso forme di duplicazione, di teatralizzazione o di visioni allo specchio.¹ Dal punto di vista formale, ci troviamo davanti a una resa solo in apparenza mimetica o realistica, perché lo specchio nel quale si vedono i personaggi – o sul loro ipotetico palcoscenico² – il più delle volte riflette una visione frantumata o deformata, ma al tempo stesso immediatamente sintetica e illuminante. È un procedimento che corrisponde allo schema lacaniano della costruzione dell'identità, secondo l'ipotesi elabo-

¹ Cfr. S. Battaglia, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, «Filologia e Letteratura», VIII, 2 (1961), pp. 113-42; S. Stefanelli, *Per una rilettura di "Bob" di Alberto Moravia*, «Contemporanea», 2 (2004), pp. 11-21.

² *Gli Indifferenti* erano stati concepiti come testo teatrale e assorbono le didascalie quasi come scorcio metaletterari. Cfr. A. Moravia, Ricordo di *Gli indifferenti*, in *Id.*, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1963, pp. 45-50.

rata nel Seminario II del 1954-1955 e negli *Scritti* del 1966.³ Ma che ricorda anche l'osservazione delle assurdità quotidiane di Hans Schnier in *Opinioni di un Clown* di Böll, l'atto di osservare, aggiungere, elevare a potenza e poi estrarre la radice, ma con un fattore diverso da quello con cui l'ho elevata a potenza.⁴

In questo senso il mito, implicitamente o esplicitamente richiamato, non è mai preso *così com'è*, ma inteso come lo spiega Lévi-Strauss in *La struttura dei miti*: espressione di sentimenti universali (l'amore, l'odio, il tradimento, l'incesto etc.), di verità oscure e difficili da intendersi razionalmente, ma soprattutto struttura che «non trova mai la sua spiegazione e il suo significato nel referente, cioè nella realtà storica, intellettuale o psicologica, ma è sempre un riflesso, una *trasformazione*»⁵, da leggersi in rapporto ad altri miti e alle relazioni che si stabiliscono tra di loro. Questo aspetto dinamico e narrativo della classicità, ripreso nel saggio *Il crudo e il cotto*, può rappresentare una componente significativa nell'opera di Moravia, assieme al piacere del raccontare che ad esso si accompagna (ad esso come peraltro a testi come il *Decameron* di Boccaccio, le *Mille e una notte*, le opere di Apuleio, ma direi anche le *Metamorfosi* di Ovidio, tutti citati o ripresi dall'autore nella raccolta di saggi *L'uomo come fine*).

Secondo tali presupposti, in questo contributo vorrei prendere come esempi il primo e l'ultimo romanzo di Moravia, *Gli Indifferenti* (1990) e *La donna leopardo* (1991),⁶ al fine di presentare la particolare funzione del mito e della classicità nello sviluppo della scrittura dell'autore.

1. Medusa e la «maschera pietrificata»: reificazione e mortificazione in *Gli indifferenti*

Scritto nel 1929, il romanzo *Gli indifferenti* può leggersi – suggerisce Edoardo Sanguineti – come «un documento di quasi saggistica lucidità,

³ J. Lacan, *Scritti*, trad. it. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974.

⁴ Cfr. H. Böll, *Opinioni di un clown* (1963), trad. it. di A. Pandolfi, Mondadori, Milano 1990, p. 97 [ed. orig. *Ansichten eines Clowns*, Köln-Berlin 1963].

⁵ C. Lévi-Strauss, *La struttura dei miti* (1955), in *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1958, pp. 231-61.

⁶ Al romanzo *Il disprezzo* ho dedicato il saggio *Il disprezzo: l'occasione per un'odissea moraviana*, in S. Costa-M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo e le letterature occidentali dal Settecento al Novecento*, ETS, Pisa 2010, vol. II, pp. 139-48.

tanto esso appare energicamente impegnato, nato da un diretto desiderio di analisi, moralistica e satirica, della società borghese negli anni del fascismo italiano». ⁷ L'intreccio è volutamente inconsistente, tutto incentrato sulla storia (o meglio, su un breve spaccato di circa quarantotto ore) della famiglia borghese Ardengo, composta dalla madre Mariagrazia, dai figli Michele e Carla che – in difficoltà economiche – incontrano quotidianamente l'uomo che dovrebbe comprare loro la casa, Leo Merumeci, squallida figura di amante della madre e seduttore di Carla.

Al di là dell'intreccio, quanto più interessa è l'attenzione sulla difficoltà di comunicazione, intesa come frustrazione e noia, che contraddistingue la borghesia durante il ventennio fascista. Il romanzo mette in scena la distorsione del linguaggio e della comunicazione, la retorica vuota e inautentica del regime attraverso il conato tragico: la forma teatrale si trova infatti diluita e razionalizzata smorzandosi e perdendo il suo senso originario per diventare semplice metateatralità, ripetizione, duplicazione, sovrapposizione di gioco e di lutto che esclude, appunto, l'orizzonte sublime del tragico. In *L'uomo come fine*, Moravia illustra i motivi dell'impossibilità di dare a questo romanzo forma di tragedia proprio in virtù dello statuto 'basso' dei personaggi, della loro condizione di fantocci, maschere vuote, automi mossi da solo appetito. ⁸ Riassorbite nel romanzo, le didascalie teatrali mettono continuamente in luce, e in primo piano, gli oggetti della casa e, con essi, «l'abitudine e la noia» che «stavano in agguato e trafiggevano l'anima di chi vi passava come se i muri stessi ne avessero esalato i velenosi spiriti; tutto era immutabile, il tappeto, la luce, gli specchi, la porta a vetri del vestibolo a sinistra, tutto era ripetizione». ⁹

Come si anticipava, l'identità di questi personaggi si delinea quasi sempre allo specchio, in una duplicazione di sé ossessiva che ne sottolinea, appunto, indifferenza e tendenza alla reificazione: Leo vede «la sua immagine nello specchio di Venezia appeso alla parete di faccia» e prova la sensazione che «il suo atteggiamento fosse pieno d'una ridicola e fissa stupidità simile a quella dei fantocci ben vestiti esposti col cartello del prezzo sul petto, nelle vetrine dei negozi»; ¹⁰ Carla, dopo avere provato,

⁷ E. Sanguineti, *Introduzione*, in A. Moravia, *Gli Indifferenti* (1929), Bompiani, Milano 1994, pp. V-XXV: V.

⁸ Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., p. 48.

⁹ *Id.*, *Gli Indifferenti*, cit., p. 19.

¹⁰ *Ivi*, p. 11.

nella propria stanza di bambina, l'impressione di «essere negli oggetti stessi», si spoglia e si guarda allo specchio: «la colpì l'atteggiamento goffo, se non vergognoso, di tutto il corpo nudo e poi la sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue». ¹¹ Tale concezione dell'identità allo specchio è a sua volta filtrata da una visione *umoristica*, nella sua accezione pirandelliana, *sentimento del contrario*, segno di quell'ironia anti-naturalistica così com'è intesa da Adorno, «il gesto ironico che si riprende ciò che ha appena detto, si scuote di dosso la pretesa di creare realtà». ¹² A una teatralità di pirandelliana memoria si rifanno anche le *istantanee* che colgono uno dei personaggi forse più ottusi e disumanizzati del romanzo, Mariagrazia. La sua faccia appare spesso proprio come una maschera, ora «stupida e patetica», ¹³ ora tale per cui «l'ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta una *maschera pietrificata* in un'espressione di patetico smarrimento». ¹⁴

Nella rappresentazione di questa società borghese dell'inautenticità e del disamore, i frequenti richiami alla *persona*, alla *maschera*, culminanti nell'immagine della «maschera pietrificata» con cui è 'catturata' Mariagrazia, possono a mio avviso rimandare a una figura mitologica che ha essa stessa ha a che fare con la pietrificazione e con lo specchio, quella di Medusa. ¹⁵ Nonostante negli *Indifferenti* non si faccia riferimento esplicito all'intertesto, possiamo però prendere in considerazione questa suggestione, non soltanto nella sua origine ovidiana, ma nelle riscritture successive tra arte figurativa e letteratura. ¹⁶ Italo Calvino, ad esempio, sul tema *Leggerezza* trattato nelle *Lezioni americane*, scriverà che Perseo, per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, «si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio». ¹⁷

¹¹ Ivi, p. 36.

¹² T.W. Adorno, *Il narratore del romanzo contemporaneo*, in *Id.*, *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, p. 42.

¹³ Moravia, *Gli Indifferenti*, cit., p. 7.

¹⁴ Ivi, p. 32, corsivo mio.

¹⁵ Cfr. F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari 1991.

¹⁶ Cfr. M. Belpoliti, *I volti di Medusa*, Mondadori, Milano 2006; J. Goy, *Les miroirs de Meduse: biologie et mythologie*, Apogée, Rennes 2002.

¹⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 6.

Una serie di racconti mitologici non sempre perfettamente coincidenti descrivono Medusa trasformata da Atena, per vendicarsi dei suoi amori con Poseidone, in un mostro con i capelli di serpenti sibilanti, le ali d'oro e le mani di bronzo, e con denti giganteschi, tanto spaventoso che chiunque la vedesse ne restava pietrificato (Eschilo, *Prometeo*, 800; Apollodoro *Biblioteca*, II, 4, 2). Ovidio, nelle *Metamorfosi*, racconta di come Perseo fosse riuscito a tagliarle la testa nel sonno proiettando la visione della sua testa soltanto sullo specchio del proprio scudo di bronzo (IV, vv. 782-86).¹⁸ Da quel momento egli stesso riceve il medesimo potere di trasformare ogni nemico in pietra, mostrandogli la testa di Medusa. Nell'iniziare una tradizione che avrà molta fortuna soprattutto nell'arte figurativa, nel IV e V libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta svariati episodi di questo potere di reificazione, che coinvolge prima di tutti Atlante, trasformato in monte (IV, vv. 655 ss.), e poi altri personaggi, mutati in pietra o in statue di marmo. Di questi eroi, puniti perché esecutori di una guerra ingiusta (cfr. *Metamorfosi*, V, vv. 1 ss.), si mette in evidenza la perdita di corporeità e parola, che sono per Ovidio il segno più forte di vitalità e pienezza. *Corpora: marmor erant* (V, v. 214): è la prima parte di un verso che la struttura metrica dell'esametro isola nella sua soffocante tragicità. Poco dopo si descrivono altri effetti: a un eroe il collo si irrigidisce e il liquido degli occhi si pietrifica; nella statua restano impressi il volto timoroso, lo sguardo di supplice, le mani tese e l'espressione ormai inoffensiva (V, vv. 230-35).

Questo processo può essere inteso come l'opposto di quello operato da Pigmalione, nel X libro delle *Metamorfosi*. Mentre Perseo, per tramite di Medusa, ha il potere di dare rigore ai corpi togliendo loro sensibilità e vita, Pigmalione è riuscito a sciogliere la rigidità dalla statua d'avorio trasformandola in una donna in carne e ossa, «grazie alla sua arte felicemente meravigliosa» e al suo amore, liberando con parole e baci il suo corpo dal rigore. L'esametro condensa nuovamente molta espressività in un unico verso: *oscula dat, reddique putat loquiturque tenetque*, «la bacia e crede di essere ricambiato, le parla, la stringe» (*Metamorfosi*, X, vv. 256; 247-249 e 280-289). Se l'effetto dello sguardo di Medusa portava dalla vita alla reificazione, Pigmalione opera dalla reificazione alla vitalizzazione.

Naturalmente questi simboli non restano cristallizzati nella classicità: già Marx e Lucács presentano in termini moderni, economici e antropo-

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 2000, traduzioni personali.

logici, il concetto di *reifificazione*, mentre la *mortificazione* torna nelle analisi freudiane delle pulsioni e, in seguito, in scritti di Jacques Lacan come *Il mito individuale del nevrotico* (1949).¹⁹ In questo senso, anche nel romanzo *La noia* (1960) il disagio del vivere sotto il regime fascista prima, e nella società consumistica degli anni Sessanta poi, è espresso da altre metafore di *devitalizzazione* come questa: «La mia noia rassomiglia all'interruzione frequente e misteriosa della corrente elettrica in una casa». ²⁰ La freddezza del cerimoniale fascista e dei suoi *slogan* risonanti di vuoto, ma soprattutto la corsa al denaro e al benessere riportano alla luce quella «nostalgia di morte, di distruzione, di dissolvimento» che nel saggio *L'uomo come fine* si riconduce al diffuso *antiumanesimo* che caratterizza il presente: mortificazione del corpo e della parola, repressione degli istinti naturali, feticismo del denaro e del profitto, *desentimentalizzazione* del mondo, per dirla con Pasolini.²¹

Negli *Indifferenti*, l'incubo di Medusa e, con esso, la reificazione dell'individuo e la mortificazione dei suoi istinti più fecondi e vitali condannano i personaggi ad una rassegnata inazione per tutto il romanzo. Quale incantesimo li potrebbe liberare?

Alla fine del romanzo, nel prepararsi ad andare a una festa di carnevale, Carla sogna ad occhi aperti, si immagina la sua vita futura dopo avere sposato Leo – a cui si è data nella speranza di un cambiamento che non è avvenuto – e spera di trovare in un altro amante quella felicità che non le sarà mai concessa, identificata con il simbolo della perdita di una «durezza di statua»:

... ecco, la signora Merumeci, in ritardo per qualche visita di obbligo, corre incontro al suo amante; tra quelle braccia *perde quella sua durezza di statua*, queste donne rigide sono sempre le più ardenti, ridiventa fanciulla, piange, ride, balbetta, è come una prigioniera liberata che rivide infine la luce... la sua gioia è bianca, tutta la stanza è bianca, ella è senza macchia tra le braccia dell'amante...la purezza è ritrovata.²²

¹⁹ Cfr. S. Freud, *L'io e l'es*, 1922, trad. it. di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1976 e 2007; J. Lacan, *L'io nelle teorie di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1978; *Il mito individuale del nevrotico*, a cura di A. di Ciaccia, Astrolabio, Roma 1986.

²⁰ Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960, p. 7.

²¹ P.P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino 1976-2003, p. 22.

²² Moravia, *Gli Indifferenti*, cit., p. 281. Corsivo mio.

Ma il sogno è fitto di ironia e si scontra con la visione, lungo il marciapiedi, del «cetaceo» (la macchina dei Berardi, altra famiglia borghese non meno raccapricciante di quella a cui la ragazza appartiene), e con la prospettiva del ballo in maschera, che chiude il romanzo con l'immagine di Carla travestita da Pierrot. Carla deve continuare la propria finzione, destinata con ogni probabilità a trasformarsi a sua volta, come la madre Mariagrazia, in una *maschera pietrificata* alla quale, fuori dal sogno, nessun Pigmaliione saprà restituire vita e calore.

2. «Rapporti di forza»: il mito erodoteo di Gige e Candaule in *La donna leopardo*

Nel saggio *Rapporti di forza*,²³ Carlo Ginzburg prende in considerazione un passo delle *Storie* di Tucidide letto da Nietzsche sulla repressione ateniese nell'isola dei Meli, per analizzare le ragioni del potere in un'ottica di corrispondenze tra retorica e prova e, in generale, tra storia e narrazione.

Analogamente, nel romanzo *La donna leopardo* Moravia riporta un racconto di Erodoto, quello di Gige e Candaule (*Storie*, I, 7-13), per rappresentare dei *rapporti di forza* che si giocano sia su un piano privato, sentimentale e sessuale, sia su un piano sociale tra datore di lavoro e dipendente. Il testo è incentrato sul viaggio di una coppia di sposi, Lorenzo e Nora, in Gabon, e sul rapporto (di corrispondenze e dipendenze, di fascinazione e gelosia) con il direttore del giornale per cui lavora Lorenzo, Flavio Colli, e con sua moglie Ada, che condividono con loro il viaggio. È significativo come la situazione iniziale e certi sviluppi del romanzo presentino spiccate analogie con *Le affinità elettive* di Goethe: in una coppia di giovani coniugi sta per arrivare una seconda coppia, funzionale a distruggere la simmetria e gli equilibri e a crearne di nuovi. In *La donna leopardo*, Nora si dichiara inizialmente riluttante e (nel caso specifico) decisa a non partire, poi, a poco a poco, quasi come in un gioco che svela la sua reticenza al marito, parallelamente al suo *ri-guardarla* e *ri-trovarla* nello specchio, confessa di avere «il presentimento» che l'Africa le riservi qualche sorpresa, e che questo stesso presentimento le sia ispirato proprio da Colli.²⁴ È così che comin-

²³ C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.

²⁴ A. Moravia, *La donna leopardo*, Bompiani, Milano 1991, pp. 5-6.

cia quel rapporto di attrazione di Nora per Colli che continuerà per tutto il romanzo, suscitando la gelosia di Lorenzo e di Ada e richiamando al suo interno anche le relazioni di superiorità e dipendenza professionale e sociale tra i due protagonisti. Nel corso del viaggio in Africa, inoltre, Nora e Colli si appartano spesso, senza però che mai né il lettore né i due presunti traditi sappiano di preciso che cosa accada durante le loro passeggiate o i loro incontri. Anzi, Lorenzo e Ada cercheranno di inscenare una grottesca duplicazione speculare della coppia unita da tali *affinità elettive*, provando a tradire i rispettivi compagni, ma con scarsa soddisfazione.

In un primo tempo, l'episodio di Gige e Candaule narrato nelle *Storie* di Erodoto viene richiamato da Lorenzo in quanto egli riconosce di avere incoraggiato questo incontro per una forma di vanità «di proprietario» nei confronti di Nora:

In maniera appunto inconfessabile, lui era fiero della bellezza di Nora. Ma non era, come pensò, la fierezza segreta dell'innamorato bensì quella di chi possiede un oggetto raro e prezioso e vorrebbe in fondo che anche gli altri condividessero la sua ammirazione. Una fierezza di proprietario, si disse con amarezza, che gli aveva fatto desiderare prima di tutto che Nora partecipasse al viaggio al Gabon e poi che conoscesse Colli. Sì, sia pure inconsciamente, lui aveva voluto che Nora e Colli si incontrassero affinché quest'ultimo ammirasse a sua volta la bellezza della moglie.

Allora, non sapeva da quale lontano ricordo degli studi classici, affiorò nella sua memoria qualche cosa che, a suo tempo, chissà perché, doveva avergli fatto un'impressione particolare: la storia del re Candaule e del cortigiano Gige, di Erodoto. Era infatti la storia di una vanità di proprietario simile a quella che a lui pareva di provare per Nora e forse l'analogia si sarebbe prolungata fino al disastro finale: come Gige, obbligato dal re a spiare la bellezza della regina, aveva finito per diventarne l'amante, così Colli a cui Nora piaceva e che piaceva a Nora sarebbe diventato l'amante della moglie. Certo si trattava di un'analogia tutta letteraria e per giunta suggerita da un'incipiente gelosia. Ma il fatto che gli fosse venuta in mente in maniera così inaspettata e irresistibile ne dimostrava in qualche modo la fondatezza.²⁵

Più precisamente, nella continuazione del romanzo Lorenzo ricorre

²⁵ Ivi, pp. 14-15.

ancora alla «metafora» di Gige e Candaule per sviscerare «un rapporto da inferiore a superiore come da maschio contro maschio»:

Gige era il cortigiano, Candaule il re. Tra lui e Colli oltre alla rivalità di maschio contro maschio c'era pura un rapporto sociale come da inferiore a superiore ma capovolto: Colli come proprietario del giornale era superiore, lui, come collaboratore, inferiore. Perché non ricorrere alla metafora del rapporto sociale per nascondere la rivalità di maschio contro maschio?²⁶

Il racconto erodoteo del passaggio del regno dagli Eraclidi alla famiglia di Cresò aveva infatti la funzione di collegare l'origine della società a rapporti di potere e di forza che si sono perpetrati nel corso dei secoli. In esso convergevano motivi umani di portata universale come la vanità, l'orgoglio, il possesso e il dominio. Figura centrale è la moglie di Candaule la quale, dopo essersi accorta di essere stata spiata da Gige, si rivolge a quest'ultimo e lo mette di fronte a un bivio: uccidere il marito e prendere il suo posto, oppure ammazzarsi. Naturalmente Gige opta per la prima soluzione e acquista il regno di Candaule.

Da una parte, quindi, il ricorso al mito offre la possibilità di rappresentare simbolicamente una logica di potere ancestrale esplorata da Moravia in molti altri romanzi come *Il disprezzo* o nell'inedito recentemente pubblicato con il titolo *I due amici*.²⁷ Essa è anche leggibile attraverso testi come *Il dominio maschile* di Pierre Bourdieu, il quale analizza ampiamente «quegli innumerevoli rapporti di dominio/sottomissione che, diversi quanto a forma secondo lo spazio sociale degli agenti interessati, a volte immensi e visibili, a volte infinitesimali e quasi invisibili ma omologhi, e perciò uniti da un'aria di famiglia, separano e uniscono, in ciascuno degli universi sociali, gli uomini e le donne, mantenendo tra di loro quella linea di demarcazione mistica di cui parlava Virginia Woolf».²⁸

Dall'altra parte, il testo classico suggerisce anche qualche novità. Innanzitutto l'analogia stessa crea una sfasatura: Lorenzo, dipendente di Colli (quindi *inferiore* a lui), si paragona al re Candaule, mentre l'antagonista viene a identificarsi con il cortigiano Gige, il quale alla fine ha la meglio sul re e lo spodesta. Il mito, pertanto, interviene per interpretare

²⁶ Ivi, p. 82.

²⁷ A. Moravia, *I due amici* (1952), a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2007.

²⁸ P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Bologna 1998, p. 125.

tali relazioni di dominio e di forza, ma va al di là di essi e suggerisce possibili soluzioni capaci di ridefinirli. Chi è Lorenzo? Il vanitoso re Candaule, ucciso da Gige per volere della moglie, oppure il cortigiano Gige, inferiore all'altro socialmente ma alla fine vincente?

Non soltanto la visione attraverso l'antica narrazione – parallela a quella allo specchio – aiuta il protagonista a comprendere più lucidamente i motivi della sua gelosia verso Colli, ma essa interviene in sinergia con l'approdo nel territorio africano, che suggerisce ulteriori significati ai rapporti e alla identità in questione. Spostandosi verso Mayumba, quindi sprofondando nel cuore dell'Africa, a contatto con la sua natura e i suoi animali, le dinamiche tra personaggi cambiano infatti fisionomia. In una forma di corrispondenza camaleontica e speculare con la natura africana, ad esempio, Nora si rivela sempre più somigliante alla natura stessa, fino a identificarsi in quella «donna leopardo» che dà il titolo al romanzo. Così quando Colli e Lorenzo vedono «due luci fosforescenti, circolari» irrompere dalla foresta, Lorenzo pensa immediatamente a «gli occhi di Nora». ²⁹ Ed è proprio la coscienza di questa analogia a permettere a Lorenzo di ristabilire gli equilibri e di riconquistare la donna che ama, non più respingendone ma accogliendone con coraggio proprio i tratti più pericolosi, felini, già delineati all'inizio del romanzo. ³⁰

La vitalità che prorompe da Nora, e che per certi aspetti si riconosce in Colli – la cui allegria è paragonata a quella «frizzante» degli uccelli ³¹ – trova corrispondenza nella «misteriosa vitalità» della foresta africana, della sua natura rigogliosa e prepotente. Nella monotonia apparente, essa si rivela dotata di un'evidenza tautologica che ribadisce perennemente se stessa sottraendosi a ogni domanda di senso e di consumo (le due urgenze del pensiero filosofico ed economico occidentale). ³² Lo si può cogliere in alcune bellissime descrizioni, che sorprendono il protagonista assieme al lettore:

Era già il tramonto, lunghi riflessi rossi come sangue persistevano sulle acque brune e opache, la foresta al di là della laguna era ormai una massa nera e indistinta sovrastata da un cielo vespertino

²⁹ Moravia, *La donna leopardo*, cit., p. 108.

³⁰ Ivi, pp. 113-14.

³¹ Ivi, p. 80.

³² Si confronti la posizione di Camus, che invoca la tautologia di La Palisse o il lirismo di Don Chisciotte a difesa estrema dell'uomo contro l'assurdo (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borelli, Bompiani, Milano 1947-1992, p. 8).

tra il rosso e il verde. Lorenzo guardò per un momento questo paesaggio immobile e silenzioso, che pareva in attesa della notte per rivelare la propria misteriosa vitalità.³³

E altrove:

Lorenzo [...] non poté fare a meno di provare la sensazione di avere per così dire sorpreso l'oceano assorto nell'incessante alternarsi del flusso e del riflusso come si sorprende un animale selvatico nel folto di una foresta, assorto in sé stesso, innocente, ignaro e indifferente a qualsiasi altra presenza.³⁴

Attraverso questa *ri-scoperta* della propria moglie come donna-leopardo all'interno del «vuoto» di storia che l'Africa contiene, la gelosia di Lorenzo si attenua e le forme di potere e di dominio identificate nel lontano mito erodoteo vengono accolte per essere trasformate e riscritte: sarà infatti Colli a morire, affogando con la moglie Ada durante una gita in barca (altra reminiscenza delle *Affinità elettive?*), mentre Nora, che pure aveva causato gelosia e scompiglio, salva il proprio marito con la leggerezza di ogni leopardo che si rispetti, e che mantiene fino alla fine la sua oscurità. Per questo, anche di fronte all'ultima, feroce domanda del geloso sull'infelicità di Colli («Perché era infelice? Parla, bestia, perché era infelice?»), Nora – «bestia» fino in fondo «come un felino enigmatico e impenetrabile» – continua a ritrarsi e risponde a Lorenzo, riferendosi alle sue misteriose conversazioni con Colli: «Non te lo dirò mai. Era qualche cosa che non ti riguarda, che riguardava soltanto lui e me».³⁵

Contrariamente a *Gli Indifferenti*, dove per i personaggi non c'era più 'salvezza', qui essa scaturisce proprio dalle nuove identità dal personaggio femminile posto al centro di questi rapporti di forza, acquisite sia attraverso il filtro del mito sia in corrispondenza con il mondo africano che agisce in conflitto con la società europea. Come Shahrazàd o, meglio, come Perseo – che vince Medusa proiettando il suo volto nello specchio dello scudo – la letteratura trae a sua volta vitalità e significato grazie alla possibilità di raccontare, di rappresentare, di rendere visibili meccanismi che restano taciuti e occulti nelle pieghe della storia.

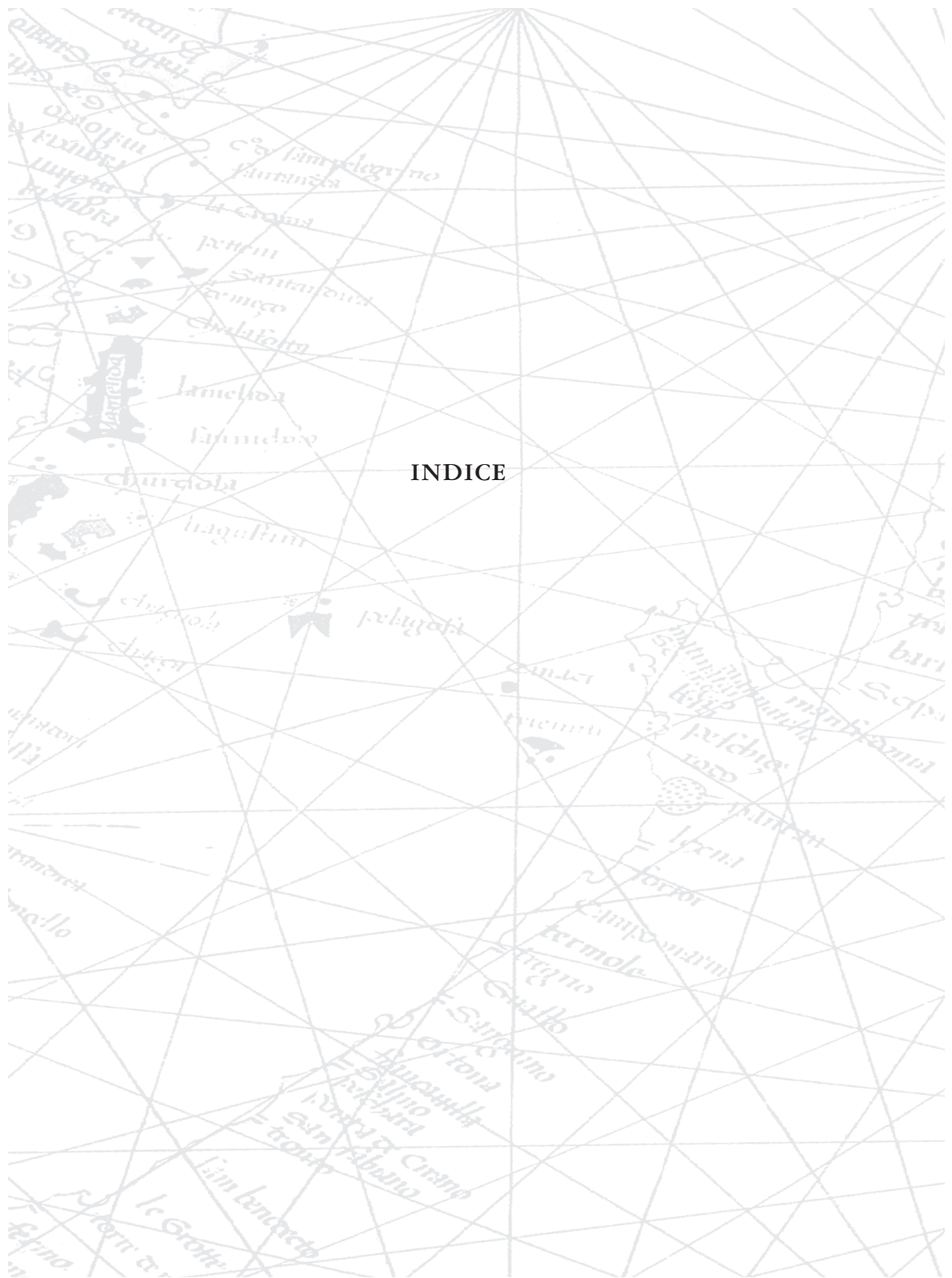
³³ Moravia, *La donna leopardo*, cit., p. 136.

³⁴ Ivi, p. 152.

³⁵ Ivi, p. 167.

Secondo un'elaborazione quasi picassiana dei testi classici ed europei e nelle forme che mi è parso di individuare attraverso questi due esempi, quindi, i classici e i romanzi della tradizione letteraria cari a Moravia («quelli che vuotano il sacco e dicono tutto quello che hanno da dire, fino in fondo, senza riguardi per il conformismo dei loro tempi e di quelli avvenire»)³⁶ diventano chiave di lettura della storia e della società, in un gioco di specchi, corrispondenze, deformazioni, e rappresentano sempre uno spazio alternativo e dialettico. La classicità, in particolare, assume significazione nel moderno sia per l'intenso piacere di raccontare che essa da sempre porta con sé, sia in quanto adattabile, come archetipo, a ogni riscrittura successiva. L'immaginario mitologico e le forme antiche della narrazione, inoltre, si rivelano particolarmente efficaci nel mettere in discussione proprio quei rapporti di potere che la società occidentale non riesce più a scardinare, fin dal momento in cui, proiettando come su uno specchio l'identità del lettore, ne restituiscono un volto diverso da quello che egli stesso si aspetta – un volto deformato, lontano ma presente, e illuminato di una luce terribilmente sinistra.

³⁶ Moravia, *L'uomo come fine*, cit., pp. 237-38.



INDICE

Gian Franco Gianotti e Amedeo Alessandro Raschieri, FORMAZIONE CLASSICA, A RISCHIO D'ECLISSI	p. 5
Roberto Mercuri, TRECENTO MODERNO	p. 15
Vincenzo Salerno, «FUOR DEL MODERNO USO». DANTE E L'IDEA DI MODERNO	p. 23
Amedeo Alessandro Raschieri, GEOGRAFIA E ASTRONOMIA ANTICHE E MODERNE: ALCUNE RISCOPERTE UMANISTICHE	p. 39
Josiane Rieu, L'ÉCRITURE SUR L'ÉCRITURE DANS LA POÉSIE DU XVI ^E SIÈCLE: CRÉATION ET CONTEMPLATION	p. 49
Encarnación García Sánchez, LA PERSIA NELLA LETTERATURA SPAGNOLA DEL CINQUECENTO	p. 63
Elisabetta Pitotto e Iole Scamuzzi, CRISI E PARODIA DELL'EROE EPICO: LA <i>GATOMÁQUIA</i> DI LOPE DE VEGA E LA <i>BATRACOMIOMACHIA</i>	p. 77
Anna Cerbo, IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA FRA CINQUE E SEICENTO	p. 91
Cecilia Latella, METAMORFOSI DI UN MITO: <i>LA PENTESILEA</i> DI FRANCESCO BRACCIOLINI	p. 115
Franco Marengo, CLASSICO E MODERNO. L'INTERTESTO DEL TEATRO INGLESE NEL PRIMO SEICENTO	p. 127
Daniela Dalla Valle, LA RIVISITAZIONE DEL MITO CLASSICO NEL SEICENTO FRANCESE	p. 145
Cristina Musio, IL MITO DI EDIPO IN CORNEILLE E DRYDEN	p. 159
Luisa Scotto D'Aniello, UN COMICO DI ASCENDENZA CLASSICA. ALFIERI TRADUTTORE DI TERENCE E UN SUO MODELLO, NICCOLÒ FORTEGUERRI	p. 167
Chiara Fenoglio, «ORBA FANTASIA» E «ALTA PIETADE»: L'ALDILÀ NELLA RILETTURA LEOPARDIANA	p. 185

INDICE

Rossella Ciocca, IL RITORNO DI APOLLO E DIONISO. VITALITÀ DEL MITO NELLA LETTERATURA INGLESE TRA OTTO E NOVECENTO	p. 197
Maria Teresa Giaveri, PAUL VALÉRY IN VESTE DI RUTILIO NAMAZIANO	p. 213
Roberta Tanzi, GOETHE E VALÉRY: RISCrittURA E <i>RÉINCARNATION</i> IN <i>MON FAUST</i>	p. 225
Carla Vaglio Marengo, LA CLASSICITÀ IN JOYCE	p. 235
Franca Bruera, LA FORZA DI GRAVITÀ DEI MITI. ANTICO E MODERNO IN FRANCIA DURANTE LA PRIMA METÀ DEL XX SECOLO	p. 251
Massimo Scotti, PROFETESSE DELLE TENEBRE	p. 261
Barbara Zandrino, IL MITO DI EDIPO E IL LINGUAGGIO TRAGICO: METAMORFOSI NOVECENTESCHE	p. 271
Chiara Lombardi, IL MITO ALLO SPECCHIO: FORME E SIMBOLI DELLA CLASSICITÀ IN ALBERTO MORAVIA	p. 285
Luigi Marfè, PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI? ITALO CALVINO E LA POETICA DEL «FURTO AD ARTE»	p. 297
Mariangela Masullo, LE POETESSE ARABE E L'ELEGIA	p. 309
Francesca Maria Corrao, LA <i>CLEOPATRA</i> DI SHAWQI SIMBOLO DI EMANCIPAZIONE E CORAGGIO	p. 319
Raffaella La Scaleia, IL MITO DI ORFEO ED EURIDICE NELLA RIVISTA <i>ABÜLLÜ</i> (<i>APOLLO</i>)	p. 331
Giorgio Amitrano, KAWABATA YASUNARI O LA COSTRUZIONE DI UN CLASSICO MODERNO	p. 341